مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية) المجلد ١٣، العدد ٢ (١٩٩٩)، ٤٢٤-٤٤٩

مستويات الخطاب البلاغي في النص الشعري
Level Plurality of the Rhetorical speech of Poetry

خليل عودة
Khalil Odeh
قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.
تاريخ التقديم (٢٩/٤/١٩٩٨)، تاريخ القبول (١٣/١٠/١٩٩٨)

ملخص

يتناول البحث دراسة موضوع الخطاب البلاغي وعلاقته بتأويل النص، من خلال مفهومين، أولهما: يتناول مستوى الخطاب البلاغي وفق مفهوم النقاد والبلاغيين القدماء، وثانيهما: مستوى الخطاب البلاغي وفق مفهوم النقاد والبلاغيين المحدثين .

وتركز الدراسة بشكل خاص على المستوى الثاني الذي يمثل مرحلة الوعي المتبادل بين الكاتب الذي يطور أدواته البلاغية مع زيادة وعيه بالعمل الفني، والمتلقي الذي يتجاوز مرحلة الانفعال السريع بالخطاب إلى الوعي الكامل بأبعاده ومستوياته الفنية، من خلال علاقة تبادلية بين المبدع والمتلقي، يتوسط فيها الخطاب البلاغي، بأدواته المميزة ليصل المتلقي بوساطتها إلى مرحلة الاندماج مع عناصر تكوين النص ، وفهم دلالاته المختلفة.

This paper searches into rhetorical speech and its relation to the interpretation of a poetic text through two directions: the first undertakes rhetorical speech level according to classic rhetoricians', and critics', conceptions and the second, rhetorical speech level according to modern rhetoricians', and critics', conceptions. This paper, also, emphasizes the second direction that demonstrates mutual awareness on the part of the poet who keeps developing his linguistic equipment, and the reader, who transcends wordcontact with speech to total awareness of the multi -

dimensions and artistic strata of the text. This is achieved through a reciprocal relation between creator and reader, a relation intermediate by the rhetorical speech, with its unique instruments, so that reader can reach a stage of integration with the components of the poin, which leads to the reader's understanding of the poem's various signification's.

دراسة النص الأدبي

لم تعد دراسة النص الأدبي في العصر الحديث أمرا ثانويا يأتي على هامش موضوعات النقد، وإنما تخطت هذه المساحة الضيقة في وعي الدراسة الأدبية إلى مساحة أوسع، يصبح فيها النص الأدبي بشموليته أساس الدراسة والبحث، فالقضية ليست مجرد اهتمام بمعنى النص، أو الفكرة القائمة فيه، وإنما الاهتمام بالنص وكيفية بنائه ، باعتباره حلقة وصل، أو نموذج التقاء بين المبدع والمتلقي. والأديب لا يبدع في مجرد الفكرة التي يقدمها، ولكنه يبدع في النص من خلال تداخلاته المختلفة، وأساليب الصياغة فيه.

وإذا كانت مكونات النص الأدبي واحدة عند المبدعين ، فإنّ طرق استغلال هذه المكونات تختلف من كاتب إلى آخر ، من حيث قدرته على استغلال اللغة في مستوياتها الصوتية والمعجمية والجمالية والتركيبية، ثم علاقة هذه اللغة بأساليب الخطاب ومستوياته، وعلاقة هذا كله بالواقع المعاش "وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه" الخارج "في النص بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا وفي الوقت نفسه، النظر في حضور "الخارج" في هذه العلاقات في النص".(١)

لقد أصبحت دراسة النص علما بحد ذاتها، وعلى قارئ النص أن يلم بأدوات الدراسة التي تمكنه من التعامل مع النص وفق أسس تعتمد منهجا علميا واضحا، يؤدي به إلى دراسة متكاملة "ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن" نص أدبي "فإننا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص له حدود معينة. وتتجلى في هذا الفضاء - بطرق متفاوتة في الصفاء - مجموعة من الدلالات التي يسمح

بها النص – وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي أو سيميولوجي، حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة، مثل الاستعارات والرموز، وأشكال التكرار والتوازي وأبنية الإيقاع، والصور النحوية والشفرات السردية المختلفة، مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الصرفة".(٢)

وقد يكون من المفيد في هذا البحث أن نتحدث عن جانب من جوانب دراسة النص وفهمه، وهو "الخطاب البلاغي وعلاقته بتأويل النص"، وهنا نجد أنفسنا أمام مستويين مختلفين في فهم الخطاب البلاغي وتحليله، أولهما: مستوى الخطاب البلاغي وفق مفهوم النقاد والبلاغيين القدماء، وثانيهما: مستوى الخطاب البلاغي وفق مفهوم النقاد والبلاغيين المحدثين.

فالمستوى الأول يمكن تجاوزه ، لكثرة الدراسات حوله، أما المستوى الثاني، فهو ما نحاول في هذه الدراسة تجليته من خلال وعي الكاتب بأدواته البلاغية، وتطويرها مع زيادة وعيه بعمله الفني، وكذلك من خلال فهم المتلقي للنص، وفق أسس علمية، تتجاوز مرحلة الانفعال السريع بالخطاب، إلى الوعي الكامل بأبعاده ومستوياته الفنية، وهنا يمكن ملاحظة علاقة النص بالمستوى البلاغي في الدراسة الحديثة، "على أن تحول البلاغة الجديدة في الواقع إلى علم النص يرتبط بمدى قدرة البلاغة في الثقافات المختلفة على تكوين نموذج جديد لإنتاج الخطاب بكل أنماطه، دون الاقتصار على نوع واحد منه، كما كانت تفعل البلاغة القديمة. فهناك من يعيد قراءة البلاغة ليجعل منها علما وصفيا بحتا، في مقابل اتجاه آخر يعيد قراءتها ليقيم منها علما توليديا "Generative" يبحث في كيفية الإنتاج الخلاق للنصوص مما يفضي بها عندئذ إلى أن تصب في علم النص".(٣)

الخطاب البلاغي في النص الأدبي

تعتمد مكونات الخطاب البلاغي في النص الأدبي على اللغة التي يوظفها الأديب في عمله الأدبي، غير أن لغة الخطاب البلاغي، تختلف عن اللغة المعجمية، فاللغة المعجمية تمثل المستوى الأول من مستويات تعامل الأديب مع النص لغويا، وتمثل لغة الخطاب البلاغي المستوى الثاني في النص، وهي لغة ينتقل بها الأديب من مرحلة التعامل مع اللغة، ومحاولة التفاعل معها، إلى

مرحلة السيطرة على اللغة، وفق أحاسيسه ومشاعره المتنامية، وهو بذلك يوظف اللغة توظيفا فنيا من خلال وسائل خطاب غير عادية، يستطيع بوساطتها أن يدفع بالمتلقي إلى تصور ما يريد "فعندما يتصل الأمر بالانتقال من معنى إلى آخر فنحن في مجال التغيير الدلالي، أي في مجال قلب معاني الكلمات وتبديلها، كي تتصور أن الرجل ليس رجلا وإنما هو ذئب أو أرنب أو دودة، أو أن القط ليس قطا بل هو إمبراطور أو أبو الهول أو امرأة، فالشاعر يريد منا أن نظن ما يظنه هو، ونرى ما يراه، ولا يستخدم الشكل البلاغي إلاّ ليطمس شكل العلامات اللغوية ويغير معناها"[٤] والمبدع في ذلك يوظف طاقاته الفنية من أجل الارتقاء باللغة، إلى مستوى بلاغي يتجاوز فيه لغة النص أو ما نسميه باللغة الأولى، إلى مستوى اللغة الثانية، وهذا يرتبط بالمستوى الفني الذي يكون عليه المبدع، ومستوى التجربة الفنية التي يعايشها "إذ اللغة – مثلا – تعجز أن تصل إلى مستوى الاستعارة والرمز والأسطورة في المراحل الأولى التي تمثل تجربة شاعر أو كاتب أو قصاص. فمراعاة مستويات الخطاب الشعري شئ ضروري وأساسي"[٥].

والمبدع يعتمد على الخطاب البلاغي في توجيه أحاسيس المتلقي، والسيطرة على انفعالاته، ولا بد من إعطائه الحرية المطلقة في الارتقاء بالخطاب البلاغي، ليصل إلى المستوى المطلوب في نمو الصورة، والدفع بها باتجاه التفاعل الحيوي بين النص والمتلقي.

وإذا كانت المراحل الأولى من الإبداع الفني في التراث الشعري، قد بدأت من منطلق يحدد مبدأ الثبات في الأشياء، وعدم تداخلها وفق مفهوم النقاد والبلاغيين القدماء، وما ترتب عليه من تفضيل التشبيه على الاستعارة، على اعتبار أن التشبيه "إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق بين أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها"[٦]، فقد أدى هذا المفهوم إلى تكريس فكرة ثبات الأشياء وعدم تداخلها على مستوى الإبداع والتلقي، فالمبدع لا يرقى بأدوات الخطاب إلى مستوى تداخلات اللغة، وتوظيفها كما يريد، والمتلقي يظل محكوما بوسائل خطاب محددة، وهذا "عيب يكاد يكون عاما في دراسات القدماء، وهو أن الحرص على التشابه الخارجي في بعض صفات الصورة لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية، وهي الأهم في مضمون الصورة بوجه عام."[٧]

والتشبيه في الأصل عبارة عن عقد مقارنات بين أشياء يحكمها مبدأ التمايز، وليس التمـازج، وهذا بطبيعة الحال يختلف عن الاستعارة، ففي الاستعارة "لسنا إزاء طرفين ثـابتين متمـايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، إن كل طرف من طرفـي الاسـتعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سـياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي، وعلى هـذا الأسـاس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن – فـي الحقيقـة – إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديـد الذي وضعت فيه"(٨).

والشاعر – عادة – يوظف الأساليب البلاغية في النص الأدبي للوصول بالمتلقي إلى مرحلـة من الاندماج مع عناصر تكوين النص، في تداخلاته المختلفة، وليس معنى ذلك رفـض أسـاليب التشبيه في الخطاب البلاغي، وإنما توظيف أساليب بلاغية أخرى، من دون وضـع قيـود أمـام الأديب تحد من تطوير أساليبه الخطابية، والارتقاء بها من مسـتوياتها الأولـى البسـيطة، إلـى مستويات أكثر تداخلا، "فإني أظن أن بإمكاننا أن نستنتج بأن إحدى الطرق التي تؤدي إلى المعنـى في فن الشعر هي علاقة معينة بين الصور: أو ما يمكننا تسميته بتزاوج الصور، وإن كان هـذا التزاوج قد يتضمن أكثر من صورتين"(٩).

وبقدر هذا التمازج في تركيب الصورة المفردة، وعلاقتها بالصور الكلية في داخـل النـص الأدبي، يتطور أسلوب الخطاب في النص من مجرد خطاب يعتمد لغة محددة في قوالب ثابتة إلـى تفاعل متنام يرتقي بالصورة المفردة من خلال علاقتها مع الصور الأخرى، إلـى تركيـب فنـي متكامل، يعطي الخطاب البلاغي مفهوما أعمق "فالصورة الحية هي التي تحوي قدرا من التفـرد الذاتي، وآخر من الشمول الكلي، وألا يكون فيها، نتيجة لذلك، أي نوع من التفكك، وإنمـا اتحـاد وتجاوب بين الكل والجزء أو العام والخاص، تماما كالإنسان في داخل مجتمعه".(١٠)

وهذا التداخل في تركيب الصورة، والتنامي في تكوينها، يدفع بالخطاب البلاغي نحو اتجـاه تطوير النص فنيا، فالأديب لا يكتفي بمجرد عرض الصورة ، أو وضع خطواتها العامة في قـالب

من التشكيلات الفنية المعروفة، وإنما ينتقل بها إلى مرحلة أكثر عمقاً، تكون فيها الصورة بتداخلاتها وسيلة خطاب جديدة، تنتقل بالمتلقي من مجرد الإعجاب بالصورة، إلى الانفعال بها، والاندماج فيها "إنني أعتبر أن من الظلم تطبيق مقاييس واحدة على المراحل المختلفة التي تمر بها التجربة، إذ اللغة – مثلا – تعجز أن تصل إلى مستوى الاستعارة والرمز والأسطورة في المراحل الأولى التي تمثل تجربة شاعر أو كاتب أو قصاص. فمراعاة مستويات الخطاب الشعري شئ ضروري وأساسي، وحين نراعي هذه المستويات تسقط بالقوة العمليات الإحصائية لأنواع التراكيب والصرف والمعجم والبلاغة، تلك نقوم بها، ونواجه بها النصوص الأدبية والشعرية."(١١)

ويمكن تحديد مستويات الخطاب البلاغي، وفق تطورها في النص الأدبي، ومراحل إنتاج الأديب، في ثلاثة مستويات :

المستوى الأول: الصورة المفردة

المستوى الثاني: الصور المتداخلة (المركبة)

المستوى الثالث: الرمز والأسطورة

في المستوى الأول، تتوارد الصور المفردة في تشكيلاتها التقليدية المحددة (تشبيه – استعارة – مجاز – كناية) وتشكل وسيلة خطاب أولى في النص الأدبي، وهي مرحلة يقف فيها المبدع عند إثارة إعجاب المتلقي، من حيث عقد مقارنات بين صور قريبة أو متباعدة، والخروج باللغة من مستواها المعجمي الثابت إلى مستويات فنية جديدة، وهذا المستوى نجده بشكل واضح في المراحل الأولى من إبداع الأديب، وقد يقف عند هذا المستوى من دون تطويره، أو يكتفي به على أنه وسيلة تعبير وحيدة في خطابه البلاغي.

ويمكن – على سبيل المثال – النظر في عدد من التشبيهات في الشعر القديم، للتعرف على طبيعة هذا المستوى، وأساس الخطاب البلاغي فيه، يقول أوس بن حجر مشبها ارتفاع أصوات المقاتلين في الحرب تارة، ثم انخفاضها أو انقطاعها تارة أخرى، بصوت المرأة التي تجاهد أمر الولادة:

لنـــا صرخـــة ثـم إسكَاتــةٌ

كمـا طرَقـتْ بِنفـاسٍ بكِرْ[١٢]

والمتلقي يتلقى هذا الخطاب ، من خلال مقارنة أصوات المقاتلين في المعركة بصوت المـرأة التي تجاهد أمر الولادة، وهي صورة تثير إعجابه، كما أثارت إعجاب قدامه من قبـــل، وتجعلـه يتأمل من خلال المقارنة الصوتية، وحال المرأة التي تجاهد أمر الولادة، حال المقاتلين ومعاناتـهم الشديدة في المعركة. ولكن وسيلة الخطاب تظل في حدود التشكيل البسيط - بغض النظــر عــن المعنى - الذي لا يتجاوز حدود المقارنة التي يقوم عليها التشبيه.

وتعتمد نماذج أخرى من التشبيه على مجرد مقارنات في صور إخبارية - إن جاز التعبير - تقدم الفكرة في سياق خطابي، يعتمد التشبيه أساسا في تشكيل المعنى وتقديمه، على نحو ما نجـد في قول امرئ القيس :

وتعطو برخصٍ غير شثنٍ كأنه

أساريع ظبي أو مساويك إسحِل

لــه أيطـلا ظبي وساقا نعامةٍ

وإرخاء سرحانٍ وتقريب تتفل

وقوله في وصف الفرس:

كأن على المتنين منه إذا انتحى

مداك عروسٍ أو صلاية حنظل

كأن دمـــاء الهاديات بنحره

عصارة حناء بشيبٍ مرجـل

فعـنّ لنـا سـرب كـأن نعاجه

عذارى دوارٍ في ملاءٍ مذّيل [١٣]

والخطاب في أبيات امرئ القيس ، لا يعدو مجرد وضع صورتين قريبتين أو بعيدتين أمـام القارئ لإثارة الإعجاب في نفسه، من خلال الجمع بين أشياء لا علاقة بينها في الواقع، وتحققـت

هذه العلاقة في الخطاب البلاغي الذي وضعه الشاعر في هذه الصور التشبيهية، وهـي صـور يخاطب فيها المتلقي بأسلوب بلاغي بسيط، يصل معها المتلقي من خلال تتبع حـدود الصـورة التشبيهية إلى المعنى المقصود، فلا يحتاج فيها إلى تحليلات عميقة ، أو الغوص فـي تداخـلات معقدة في تشكيل الخطاب وبناء الصور .

فالتشبيه يظل أداة خطاب بلاغي يعتمد بساطة التركيب في ذاته، وفي علاقاته مـع المعنـى بشكل عام، والشاعر لا يحتاج في مثل هذه الصور إلى إظهار قدرات خطابية كبيرة، لأن بسـاطة الصورة تنعكس حتماً على بساطة الخطاب، وبالتالي على العلاقة بين النص والمتلقـي، فالتشـبيه "إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كـل واحد منهما عن صاحبه بصفتها."(١٤)

وما يقال في التشبيه يقال في الاستعارة والمجاز والكناية. فالاستعارة فـي الأصـل تشـبيه حذفت جميع عناصره، باستثناء أحد طرفيه، المشبه أو المشبه به، وقد تكون الاسـتعارة مرحلـة متقدمة في تشكيل الخطاب البلاغي مقارنة مع التشبيه، لأننا لا نجد طرفين منفصلين، وإنما نقـف أمام تركيب جديد يلغي الحدود، ويقرب بين الأشياء، أو يداخل بينها، ومعنى ذلك أن الاسـتعارة تمثل خطوة متقدمة مقارنة مع التشبيه في الخطاب البلاغي، ولهذا قال أرسطو في أسلوبها المتميز "هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإن إحكـام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه."(١٥)

وتبقى الاستعارة وحدة خطاب قائمة بذاتها تنتظم العلاقات فيها بين المجاز والحقيقـة علـى أساس التشابه بين الطرفين اللذين يظهر أحدهما، ويختفي الآخر، وتعد بذلك تشكيلاً فنيـاً مغـايراً للتشبيه، يلجأ إليها الشاعر عندما يشعر بالحاجة إليها في تقديم المعنى، فهي "ليست في أي مجـال من مجالاتها عنصراً إضافياً، بل هي المخرج الوحيد لشئ لا ينـال بغيرهـا ..... وإذا حـاول الشاعر أن يكون دقيقاً اضطر إلى أن ينهج سبيل الاستعارة، ونحن نراها تعطي للشاعر ما يشـاء لخياله من خصوصية وامتياز حقيقيين"(١٦).

ومع الاستعارة يأتي المجاز في المستوى الأول من مستويات الخطاب البلاغي، ولا تختلف الاستعارة عن المجاز المرسل إلا في نوع العلاقة بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي، فبينما تقيد العلاقة في الاستعارة بالمشابهة، تتعدد العلاقات في المجاز المرسل، وتتسع بعيداً عن علاقة المشابهة التي تخص الاستعارة وحدها، وبذلك تفقد الكلمات معناها الحقيقي، وتكتسب معاني جديدة تحددها العلاقات المتبادلة بين ما هو موضوع في أصل اللغة، وما هو محدث بحكم التوسع في استعمال اللغة "وعلى الجملة فإنه لا يعقل من المجاز أن تسلب الكلمة دلالتها ثم لا تعطيها دلالة أخرى، وأن تخليها من أن يراد بها شئ على وجه من الوجوه".[١٧]

والشاعر يلجأ إلى المجاز عندما يجد ضرورة إلى استخدامه، واستخدامه للمجاز لا يأتي على حساب التشبيه أو الاستعارة، وإنما هو وحدة خطاب قائمة بذاتها، قد تتفق مع الاستعارة في بعض الوجوه، وتختلف معها في وجوه أخرى "والشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، وذلك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"[١٨].

وفي الكناية يتجاوز الشاعر مرحلة التعبير عن المعنى المباشر، إلى لون خطابي يثير في نفس المتلقي قدراً غير قليل من التأمل والتفكير، من أجل الوصول إلى المعنى المراد، وتعتمد الكناية على التلميح أكثر مما تعتمد على التصريح، فهي "تشتمل معاني أوسع وأشمل من ألفاظها، وهي تشير في تلميح بسيط إلى المعنى المقصود، في منأى عن متناول الفهم البسيط، وتحتفظ بسره إلى كل من يندمج - بوعيه وفكره - في تجربة الشاعر، ويتفاعل مع الموقف الفكري والشعوري الذي أدى به إلى مثل هذا الأسلوب من التشكيل الجمالي."[١٩]

ومع ذلك تظل (الاستعارة والمجاز والكناية) في حدود المستوى الخطابي الأول، لأنها تمثل جميعاً مرحلة بسيطة متقدمة - إن جاز التعبير - في الخطاب البلاغي، والمتلقي مع الاستعارة، يصل إلى مرحلة الإعجاب، عندما يتمثل الإشارات الفنية المستوحاة من الصورة الاستعارية، وقد ينفعل بها ويرددها، أو يستشهد بها، ولكنها لا تسيطر على مشاعره، أو تثير فيه قدرا من التفاعل القائم على الإدراك الواعي لأبعاد الصورة، من خلال تداخلها في تشكيلات أخرى من الصور،

تمثل مرحلة متقدمة من الخطاب البلاغي على مستوى الإرسال والتلقي، وما يقال في الاستعارة يقال في المجاز والكناية.

ويمكن ببساطة تقسيم المستوى الأول من الخطاب البلاغي إلى:

مستوى (أ) ويشمل: التشبيه بأنواعه.

مستوى (ب) ويشمل: الاستعارة، والمجاز، والكناية.

ويمكن تمثل المستوى (ب) في نماذج من الخطاب البلاغي المعتمد على الاستعارة، كما في قول امرئ القيس:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله

عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازاً وناء بكلكل (٢٠)

فالشاعر يخاطب من خلال هذه الصورة، إحساس المتلقي بوحشة الليل، وثقله على نفسه، فجعل لليل سدولا يرخيها، وصلبا يتمطى به، وأعجازاً يردفها، وكلكلاً ينوء به، والمتلقي يشعر بثقل الليل وطوله، من خلال الصورة الاستعارية التي اعتمدها الشاعر في إرساله للمعنى.

وتشكل الكناية في قول ذي الرمة:

عشية مالي حيلةٌ غيرَ أنني

بلقطِ الحصى والخطِّ في الأرضِ مولعُ

أَخُطُّ وأمحو الخطَّ ثم أُعيدُه

بكفّيَّ والغربانُ في الدارِ وُقَّعُ (٢١)

فذو الرمة يلتقي مع امرئ القيس في التعبير عن حيرته وهمه، ولكنه يوظف صورة بلاغية مغايرة للصورة التي استخدمها امرؤ القيس، فإذا كانت الاستعارة قد شكلت وحدة خطاب منفصلة

في تصوير طول الليل وثقله عند امرئ القيس، فقد جاءت الكناية في بيتي ذي الرمة لتقديم حيرة الشاعر وقلقه، في صورة خطاب بلاغي يعتمد شكلاً مغايراً من أشكال التعبير.

وما يقال في هذين المثالين يقال في أمثلة أخرى، تعتمد أسلوب الخطاب البلاغي المتمثل في التشبيه أو المجاز أو الاستعارة أو الكناية، وتظل الصورة في هذه النماذج وفي أمثالها في حدود مستوى الخطاب البلاغي الأول، لأنها تتشكل في إطارها المستقل ونمطها الخاص، فالتشبيه هو التشبيه ، والاستعارة هي الاستعارة، والكناية هي الكناية، وكل صورة من هذه الصور تشكل وحدة خطاب قائمة بذاتها.

أما المستوى الثاني من مستويات الخطاب البلاغي، فيتمثل في تداخلات الصور وتركيبها، بمعنى أن الصورة البلاغية المستقلة، لا تشكل وحدة خطاب قائمة بذاتها، وإنما تتداخل مع غيرها من الصور، بشكل يجعل عملية الإرسال أوسع وأشمل، وبالتالي تضع المتلقي أمام احتمالات مختلفة من التأمل والتفكير والوعي بأبعاد الفكرة التي يخاطب بها الشاعر خياله.

وفي هذا المستوى لا يشكل الشاعر نموذجا أحادياً من الصور، وإنما يداخل بينها، أو يجمعها في أسلوب خطابي متميز على مستوى تقديم الفكرة، وتلقيها أيضا، ويمكن ملاحظة ذلك بشكل واضح في بعض نماذج من الشعر العربي القديم، ونأخذ مثالاً على ذلك قول ذي الرمة:

سقاه الكرى كأس النعاس فرأسُهُ

لدين الكرى من آخر الليل ساجد(٢٢)

فالشاعر يجعل الكرى إنسانا يسقي، ثم يجعل السقيا كأسا من نعاس، ثم يجعل الرأس ساجداً، والسجود يكون لدين الكرى. وإزاء هذا كله يجد القارئ نفسه أمام مجموعة من الصور المتداخلة، فلا يصل إلى فحوى الخطاب إلا من خلال تتبع هذه الصور في تداخلاتها المختلفة، مما يؤدي إلى زيادة وعيه بأبعاد الفكرة التي يقدمها الشاعر، وتمثله لأبعاد الصورة.

ويمكن تحليل الخطاب البلاغي في البيت السابق وفق تنامي الصورة على النحو التالي:

الرأس يسجد لدين الكرى

الكرى له دين

السقيا تكون من كأس من نعاس

الكرى إنسان يسقي

وواضح أن عملية التلقي – هنا – ليست سهلة، لأن المتلقي بحاجة إلى تتبع مكونات الصور، وعلاقاتها على مستوى الإفراد والتركيب، ليصل من خلال الوعي الكامل بأبعادها ومكوناتها، إلى فحوى الخطاب الذي ارتقى به الشاعر من المستوى الأول، إلى هذا المستوى المتقدم في عملية الوعي بأبعاد الفكرة، وبالتالي عملية التشكيل والإرسال.

وشبيه بهذا أيضا قوله يتحدث عن الناقة

إذا اغتبقت نجماً فغارَ تسحرت

علالةَ نجمٍ آخرَ الليلِ طالعِ(٢٣)

فالناقة يتمثلها في صورة إنسان يغتبق شراباً، وجعل الشراب من نجوم السماء، فإذا ما غابت النجوم، تسحر بقاياها التي تودع السماء في آخر الليل.

ووسيلة الخطاب مركبة من صور متداخلة، استعار فيها صورة الإنسان للناقة، وجعل النجم غبوقاً، وجعل بقايا النجم في آخر الليل سحورا. والقارئ بحاجة إلى رصد ملكاته الفكرية والشعورية من أجل فهم فحوى الخطاب البلاغي وأبعاده الدلالية.

ويمكن للقارئ ملاحظة هذا المستوى من الخطاب البلاغي، في هذه النماذج التي نختارها من شعر ذي الرمة أيضاً. يقول :

أقامت بها حتى ذوى العود والتوى

وساق الثريا في ملاءتهِ الفجرُ(٢٤)

ويقول :

تطيبُ بها الأرواحُ حتى كأنما

يخوضُ الدجا في بردِ أنفاسها العطرُ (٢٥)

ويقول :

لئن قطعَ اليأسُ الحنينَ فإنه

رقوءٌ لتذرافِ العيونِ السوافكِ (٢٦)

ففي البيت الأول جعل الفجر إنساناً له ملاءة، وجعله يسوق الثريا التي تشبه النوق أمامه. وفي البيت الثاني أدخل التشبيه في الاستعارة، وجعل مركب العطر يخوض بحر الدجا إلى الأنفاس فيعطرها، وفي البيت الثالث جعل اليأس يقطع الحنين، وجعله يرقأ العيون السوافك.

فهذه الصور وأمثالها ليست من مستويات الخطاب البلاغي الأول، الذي يعتمد فيه الشاعر على وحدة الصورة، وإنما هي تمثل مستوى آخر من مستويات التعبير، وهذا المستوى يعكس - بلا شك - مرحلة متقدمة في الإرسال والتلقي. فالصور تتداخل في تركيب فني يعكس عمقاً أبعد في تقديم المعنى والوصول به إلى المتلقي.

وفي المستوى الثالث يتجاوز الخطاب البلاغي الصورة المفردة والمركبة، ليصل إلى مستوى الرمز، والشاعر - هنا - لا يعتمد مجرد التشكيلات البلاغية المعروفة، أو يداخل بينها، وإنما يرتقي بها إلى أسلوب جديد يفاجئ القارئ، وربما الشاعر نفسه، وهذا المستوى يحتاج إلى خصوصية متميزة، لأنه يقوم على إدراك واعٍ لثقافات الشعوب، وتاريخها القديم، ورصد ذلك كله في بناء فني جديد يصل الحاضر بالماضي. وفي مقابل ذلك يحتاج هذا المستوى من الخطاب إلى متلق واع بأبعاد التجربة التي ينطلق منها الشاعر، والمضامين الرمزية والأسطورية التي يضمنها خطابه البلاغي، وكلما كان المتلقي واعيا استطاع أن يصل إلى فحوى الخطاب، وفهم دلالاته ورموزه.

وهذا المستوى من الخطاب لا يخص شعرا بعينه، وإنما هو موجود في الشعر العربي قديمه وحديثه، ولكنه غير موجود عند كل الشعراء، وإنما عند فئة منهم، وهي الفئة القادرة على

الوصول إلى هذا المستوى المتميز في الخطاب، ولا يعني هذا أن الشاعر يستخدم هذا الأسلوب في كل شعره، وإنما قد يوجد عنده في مرحلة معينة، وهي المرحلة التي يطور فيها الشاعر نفسه، وأدواته الفنية. وحتى لا يظن القارئ أن هذا المستوى من الخطاب خاص بالشعر الحديث، فسوف أذكر نموذجا من هذا المستوى في الخطاب الشعري عند شاعر مخضرم هو حميد بن ثور الهلالي، فقد اتخذ هذا الشاعر من السرحة رمزاً للحديث عن المرأة، وارتقى بخطابه من مجرد تشكيل استعارة أو تشبيه، أو استعارات متداخلة، وتشبيهات مركبة، إلى مستوى رمزي يجعل القارئ لا يعيد ترتيب الصورة المفردة أو المركبة وحسب، وإنما يعيد ترتيب مجمل الفكرة التي يقدمها من خلال الرمز الذي يوظفه، يقول:

علا النبت حتى طال أفنائها العلا ... وفي الماء أصل ثابت وعروق

فيا طيب رياها ويا برد ظلها ... إذا حان من حامي النهار ودوق

وهل أنا إن عللت نفسي بسرحة ... من السرح مسدود عليّ طريق

حمى ظلها شكس الخليقة خائف ... عليها غرام الطائفين شفيق

فلا الظل منها بالضحى تستطعيه ... ولا الفئ منها بالعشيّ تذوق (٢٧)

فصورة المرأة – هنا – تختفي خلف أستار الرمز، وتحل محلها صورة السرحة التي يتخذ منها الشاعر معادلاً رمزياً للمرأة، والشاعر يقوي صورة الرمز، ويلمح من خلاله إلى المرأة التي يعنيها .فهذه السرحة جمعت بين التميز في شكلها، والتميز في أصلها، وهي تشكل للشاعر مصدر راحة نفسية وحسية، ولا لوم عليه إذا ما علل نفسه بسرحة يخاف عليها صاحبها غرام الطائفين، ويشفق عليها من هواهم، والشاعر أمام هذا كله يعاني الحرمان، فلا ظلها وسط النهار يناله، ولا الفيء منها بالعشي يذوق.

والقارئ في هذا النص أمام وسيلة خطاب من نوع جديد، يتجاوز فيه الصور البلاغية المفردة أو المركبة، إلى رمز يوظفه الشاعر بأسلوب بلاغي متميز، يفرض على القارئ مزيدا من الوعي بأبعاد الفكرة التي يقدمها، ودلالات الصور التي يوظفها.

وكان من الممكن أن يستخدمَ الشاعرُ التشبيه، فيشبهُ المرأةَ بالسرحة، أو الاستعارةَ فيتحدث عن المرأة حديثا مجازيا، ولكنه يتجاوز ذلك كله، ويتخذ من الرمز أساساً للخطاب، ويجعل من السرحة معادلاً رمزيا للمرأة، ويقدمها على أنها سرحة حقيقية لها أفنان، وعروق، ورائحة طيبة، وظل، وترك للقارئ اكتشاف حقيقة الرمز من خلال تلميحات بسيطة يقدمها من حين إلى آخر.

ولا شك في أن الخطاب البلاغي بالرمز يحتاج إلى جهد مضاعف من الشاعر والمتلقي على حد سواء، ويمثل مرحلة متقدمة مقارنة مع المستويين السابقين، والشاعر عندما يتجاوز الصورة إلى الرمز، أو يوظف الصورة توظيفاً رمزيا فإنه ينتقل بالمتلقي من مستوى خطابي يتناول الواقع في علاقاته الفنية التي تتشكل وفق إحساسه ورؤيته الخاصة، إلى مستوى خطابي يتجاوز مفردات الواقع وفق مسمياتها إلى رموز تمس الواقع من خلال علاقات خفية، وتلميحات بعيدة،"والصياغة الرمزية صياغة إيحائية، والإيحاء فيها مرهون بأمرين: أولهما: قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة، بحيث تومئ إلى المراد ولا تصفه، وتثيره ولا تسميه. وثانيهما: استغلال الموسيقى الشعرية في خلق مناخ نفسي تقصر عنه اللغة بدلالاتها الوضعية الضيقة"(٢٨) .

وهذا بدوره يعكس مفارقة واضحة بين أسلوب الخطاب في المستويين الأول والثاني، وأسلوب الخطاب في المستوى الثالث، إذ يعتمد الشاعر في المستويين الأول والثاني على الصورة في حدود ما تقدمه من علاقات فنية بين أشياء يسْهُل على المتلقي إدراكها في كونها مفردة أو مركبة، بينما يتنامى الخطاب بالرمز ليصل إلى مستوى أعمق في الوعي والإحساس، ولهذا نجد الرمزيين "يكرهون في الصورة اللهجة البيانية الخطابية بوسائلها التقليدية من سخرية أو تهويل، لأنهم إنما يريدون التعمق في تصوير المعاني العصبية المتوارية في حنايا النفس."(٢٩)

وعن طريق الرمز يستطيع الشاعر أن يوظف التراث أو عناصر الثقافة في إطـــار نسـيجه الفني، فيحمل الكلمات دلالات جديدة، ويوسع من الدائرة المعرفية التي ينقلها إلى المتلقي، فمحمود درويش، على سبيل المثال، في قصيدة " شتاء ريتا الطويل" يتخذ من المرأة رمــزاً يجسـد فيـه محاولة أعدائه إسكات صوته، وصوت شعبه، وصرفه عن التواصل مع ماضيه، أو مجرد التفكير فيه، ولكنه يجعل الرمز يتوارى خلف أستار (ريتا) المرأة التي يتواصل معها في حضور إنثـوي يتجسد في ترتيب الغرفة ليلاً، وتحضير النبيذ والأزهار، وفي سؤالها الأنثوي المعهود عن علاقته بامرأة أخرى، وفي هذا الحديث تتبدى لنا ريتا امرأة يشتهيها الشاعر، ويرتب معها لقاءً يتواصـل فيه تواصلاً غرامياً:

ريتا ترتب ليل غرفتنا : قليلٌ

هذا النبيذ ،

وهذه الأزهار أكبر من سريري

فافتح لها الشباك كي يتقطر الليلُ الجميل

ضع ، هاهنا ، قمراً على الكرسي . ضع

فوق البحيرة حول منديلي ليرتفع النخيلُ

أعلى وأعلى ،

هل لبستَ سواي؟ هل سكنتك امرأة (٣٠)

والقضية ليست مجرد امرأة، أو حديث عن علاقة غرامية، ولكنها تبتعد عـــن هـذا وذاك، لتتصل بإيحاء يرمز إلى علاقة (ما) بين محمود درويش الفلسطيني، وريتا التي تمثـل الاحتـلال والظلم، فريتا امرأة في ظاهر علاقتها مع الشاعر، ولكنها رمز في الخطاب الفني الذي يوظفــه، ويكشف من خلاله عن محاولة اليهود ترتيب البيت الفلسطيني، ورسم صورة حاضرة ومسـتقبله، في ليل مظلم يتواصل مع شتاء بارد موحش، بما يحمل ذلك من دلالات ورموز علـى مسـتوى العلاقة بين الفلسطيني من ناحية، واليهود الذين يحتلون أرضه من ناحية أخرى.

وعلاقة الشاعر بنساء أخريات، التي تسأل عنها ريتا، ليست في حقيقة الأمر سوى رمز لعلاقة الشاعر بماضيه، الذي تحاول جاهدة أن تنسيه إياه وأن تقطع صلته به.

وريتا (الرمز) تتمادى أكثر في علاقتها مع الشاعر، فتحاول أن تصل به – بعد أن تسلخه من ماضيه – إلى مرحلة السجود التي توصله إلى قدمها، بما يحمله ذلك من دلالات تعكس حالة الذل التي وصل إليها الشاعر، أو التي يعد من أجل الوصول إليها في علاقته مع ريتا:

حُكَّ لي قدمي ، وحُكَّ دمي لنعرفَ ما

تُخَلِّفهُ العواصفُ والسيولُ

منّي ومنك (٣١)

وبعد حك القدم، الذي يرمز إلى الانهيار التام، أمام ترتيب ريتا لبيت محمود درويش (البيت الفلسطيني) تأتي مرحلة أخرى، هي مرحلة (حك الدم) وهي رمز للانصهار في الآخر، وتناسي الذات، أو هي (مرحلة التعايش التي تأتي بعد مرحلة السجود) في انتظار ما تخلفه العواصف والسيول مع هذه الثنائية القائمة على التضاد بين ريتا ومحمود درويش (مني ومنك) والقصيدة – بشكل عام – تعتمد الرمز أسلوباً واضحاً في الخطاب البلاغي، فريتا امرأة في ظاهر علاقاتها، والشاعر لا يريد أن يصل بالقارئ إلى المعنى المباشر في رسم صورة العلاقة بينه وبينها، وإنما يحاول من خلال توظيف الرمز، الوصول إلى قارئ متميز، يستطيع أن يفهم ما يقول من خلال الغوص في أعماق معنى المعنى. فهو يرمز إلى العنصر الأجنبي في صورتها الحسية من خلال صورة شعرها الذي يشبه ذيل الحصان، وهو يداعب جسداً تبعثر عليه النمش، في صورة من صور التجلي التي يتمثلها الشاعر في بعض جوانب الإغراء التي تقدمها ريتا وهي تعيد زر القميص إلى القميص، لتجعل عملية توحده معها، بعيداً عن ماضيه أمراً سهلاً، وهي مع كل خطوة تلغي فيها إحساس الشاعر بماضيه، وتقربه منها، تحاول أن تتأكد من نجاحها (أأنت لي) والشاعر لا يستطيع أن ينسى، أو أن يجعل نفسه أسير الحاضر الذي ترتب له ريتا، إنه ينظر إلى ماضيه الذي يراه يولد من جديد مع غيابها الذي يريده.

.... تقوم ريتا

عن ركبتيَّ ، تزور زينتها ، وتربط شعرها بفراشةٍ

فضيةٍ! ذيل الحصانِ يداعبُ النمشَ المبعثر

كرذاذِ ضوءٍ داكن فوق الرخام الأنثوي ، تعيدُ ريتا

زر القميص إلى القميص الخردلي .... أأنت لي ؟

لكِ ، لو تركتِ البابَ مفتوحاً على ماضيَّ ، لي

ماضٍ أراه الآن يولَدُ من غيابك ،

من صرير الوقتِ في مفتاح هذا الباب ، لي

ماضٍ أراه الآن يجلسُ قربنا كالطاولة ، (٣٢)

فريتا تحاول طمس معالم الماضي في ذاكرة الشاعر، بوسائلها التي تعتمد (عادة) على الإغراء المتجسد في محاولة الوصول إلى عمق الفلسطيني، والفلسطيني (الرمز) يتمسك بماضيه أو بمأساته التي تتجسد أصلاً في هذا الذي يسميه (ريتا) ولا شك في أن الشاعر استطاع أن يوظف كل هذه الرموز في مفردات القصيدة، من أجل تقديم نموذج للعلاقة المتجسدة بين (الأنا) الفلسطيني، (والآخر) اليهودي، بما تحمل هذه العلاقة من تعقيدات في التعامل بين الطرفين قائمة على أساس من التناقض بين الحق والباطل، بين الظالم والمظلوم، بين صاحب الأرض والمعتدي على الأرض، بين السلام والحرب، بين السجن والحرية ..... والشاعر إزاء هذه العلاقات لا يمكنه أن يعتمد وسيلة خطاب بسيطة، وإنما يتجاوز الصورة المفردة أو المركبة، إلى مستوى أبعد، يمكنه من ملاءمة أسلوب الخطاب مع الموضوع الذي يريد أن يصل به إلى القارئ ."إن الفارق بين الرمز والصورة الرمزية ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من الإيحاء والتجريد، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه، وكلاهما يعتمد على ما يلحظه الشاعر من شبه analogy بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد، فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها

وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسي، وفي ظل هذه الحقيقة قد ترتقي الصورة بذاتية تكوينها ورحابة إيحائها إلى مشارف الرمز، وقد يحدث العكس حين يصوغ الشاعر رموزه صياغة منطقية بغية تقرير فكرة أو استخلاص عبرة .(٣٣)

وتتضافر الأسطورة مع الرمز في المستوى الثالث من مستويات الخطاب البلاغي في العمل الفني، وبوساطتها يستطيع الشاعر استثارة ما لديه من مخزون فكري، من أجل عمل أكثر عمقاً ودلالة، وبذلك يصبح الشاعر ليس مجرد (مصور) وإنما حلقة وصل بين مراحل التفكير الإنساني الموغل في بدائيته، والمتأصل في حداثته، ليرتقي بالإنسان من حيزه الضيق، إلى فضاءات أوسع من المعرفة "وبعبارة موجزة يمكن القول بأن الأسطورة على يد الشاعر الحديث قد انتقلت – أو ينبغي أن تنتقل – من طور الاستعارة التي تتبادل فيها الشخصيات والأحداث تبادلاً محدود الدلالة إلى طور آخر، هو توظيفها داخل بنية القصيدة مع ضرورة فنية تدفع إلى استخدامها، وفي تلك الحالة قد يلجأ الشاعر إلى تفتيت إطار الأسطورة ويعيد صياغتها من جديد بما يتفق وواقع تجربته الشعرية."(٣٤)

فالأسطورة أداة خطاب بلاغي يتجاوز بها الشاعر مرحلة التصوير الفني إلى مستوى يصل فيه إلى أقصى درجات الفنية في خطابه، وهذا المستوى يحتاج إلى متلق يكون على درجة عالية من الوعي بالعمل الفني، ليصل بهذا الوعي إلى الفكرة التي يقدمها الشاعر ليس في جمالها، أو إيحائها الدال على المعنى، وإنما في اشتراكها الدال على عمق الإحساس بمراحل التاريخ، وانبعاثها من جديد في فكر يلائم الواقع، ويرتقي به إلى أعلى درجات الانسجام مع قضايا الذات والحياة، وبهذا الفهم يختلف الخطاب بالأسطورة عنه بالصورة في مستوياتها الأولى "إن وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية، إذا صح التعبير، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية، فإذا قرأناها حصلنا على خبرتين مزدوجتين في

آن واحد، وتلك غاية لا تتحقق إلا إذا استشف الشاعر روح الأسطورة، ولم يقف عند دلالتها الجزئية، وفي هذه الحالة قد يكتفي بالتلميح إليها، أو تلخيصها كما قد يعيد صياغتها من جديد."(٣٦)

ويظهر استغلال الأسطورة بشكل واضح في شعر بدر شاكر السياب، الذي اتخذ من الأسطورة وسيلة خطاب أساسية في تقديم أفكاره، بما تحمل الأسطورة من معان، وإيحاءات معبرة ، ويمكن أن نلمح ذلك في نماذج من شعره كما في قصيدة " تموز جيكور " التي يتحدث فيها، بشكل خاص، عن الإله (تموز) إله الخصب والنماء ، الذي صرعه خنزير بري ، ولكنه يبعث برفقة " عشتار " مع كل شتاء لتبعث معهما الحياة من جديد .

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي

ودمي يتدفق ، ينساب :

لم يغدُ شقائقَ أو قمحاً

لكن ملحاً

– عشتار .. وتخفق أثوابٌ (٣٦)

"فمن الواضح أن الشاعر يعاني – تحت وطأة الضغط السياسي والاجتماعي – ما كان يعانيه تموز في ظلمة قبره الموحش ، وهو مثله يتشوف إلى النور والحياة . ومن الواضح كذلك أنه لكي يوحي بهذا التماثل يستعيد كثيراً من أدوات الأسطورة : الخنزير الذي صرع (تموز) والشقائق التي يحكي أنها انبثقت وارتوت من دمه ، وعشتار التي تصحبه في رحلة البعث ."(٣٧)

وتظهر فكرة البعث المستوحاة من الميثولوجيا القديمة في كثير من شعر السياب، ويمكن أن نلحظها بشكل خاص في مفردات مثل : المطر ، النهر ، الربيع ، البروق ، اللؤلؤ ، المحار...

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار ،

كأنها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دمٍ دثْار

أصيح بالخليج: " يا خليجْ

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار، والردى !"

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

" يا خليج

يا واهب المحار والردى "

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

عواصف الخليج ، والرعود ، منشدين

" مطر

مطر ...

مطر ....(٣٨)

والشاعر يختزن في ذاكرته الرموز الأسطورية ، ويبعثها من جديد في عمل فني يحمل في طياته معاني الأسطورة ودلالاتها . " فالتطلع إلى البعث والميلاد هو اللمحة الأكثر تميزاً عند السياب . إن رؤيا الحياة والماء في " أنشودة المطر " حيث تنبأ فيها بثورة عراقية – أصبحت أغنية أسطورية تتردد على شفاه الناس ، فالمطر في المستقبل القريب سيغسل بغداد ، وستكنس الريح الظلم والجور والجوع في المدينة القاحلة ." (٣٩)

فالأسطورة تمثل مستوى متميزا في الخطاب البلاغي ، وتؤدي وظيفة دلالية على مستوى المعنى ، لا يمكن أن تتحقق في المستويين الأول والثاني من مستويات الخطاب التي تحدثنا عنها سابقا ، والشاعر عندما يتخذ الأسطورة وسيلة خطاب ، فإنه بلا شك يرتقي بالمتلقي إلى مستويات متعددة من المعرفة ، تحيل القارئ إلى ثقافات تجمع فكر الشعوب في مراحل تاريخية مختلفة ، من خلال عمل يستثير القارئ ، ويوظف ملكاته الشعورية والفكرية في تلقي النص والتفاعل معه، وهذا يحتاج إلى جهد مضاعف من الشاعر والمتلقي، على حد سواء ، في عملية الإرسال والتلقي.

وما يلاحظ على هذه المستويات أنها تعكس درجة وعي الشاعر بأدوات الخطاب التي يعتمدها في النص، ولهذا قد يعتمد المستوى الأول ، أو يجمع بين المستويين الأول والثاني ، أو المستويات الثلاثة، ولا يعني هذا التقسيم ، أن كل واحد من هذه المستويات ينفصل عن الآخر، أو يستقل بذاته في عمل بعينه، وإنما قد يعتمد الشاعر أسلوبا من هذه الأساليب بحسب نضج التجربة الفنية عنده ، وقد يصل إلى المستوى الثالث من مستويات الخطاب البلاغي ، ولا يعني ذلك نفي اعتماده على المستويين الأول والثاني ، لأن هذه المستويات تسير في حركة تصاعدية وفق معادلة بسيطة ، تجعل المستوى الأول يخدم المستويين الثاني والثالث، أو يمهد لهما ، والمستوى الثاني يخدم المستوى الثالث ، ويمهد له ، وليس العكس ، وهذا - بالطبع - يرتبط بنضج التجربة الشعرية ، وعمق إحساس الشاعر بالمادة الفنية التي يشكلها .

خاتمه

وبعد فهذا البحث تناول دراسة مستويات الخطاب البلاغي في النص الأدبي وعلاقتها بالمبدع من ناحية ، والمتلقي من ناحية أخرى ، وخلص البحث في نتائجه إلى وجود ثلاثة مستويات للخطاب البلاغي، تتنوع من نص إلى آخر في علاقة تصاعدية ، تتحدد وفق نضج التجربة الفنية، وقدرة الشاعر على تطوير أدواته الفنية ، واطلاعه على ثقافة الشعوب ، وأنماط التفكير لديها ،

واستغلال ذلك كله في عمل يضاعف من وعي المتلقي بالتجربة الشعرية عبر مساحات واسعة من التجارب الإنسانية في مستوياتها المختلفة .

وخلص البحث إلى أن المستويات الثلاثة تبدأ بالصورة المفردة المتمثلة في التشبيه أو الاستعارة أو المجاز أو الكناية ، وتتصاعد نحو الصور المركبة التي تندمج عناصرها وتتداخل ، وتنتهي بالرمز والأسطورة .

وهذه المستويات لها علاقة واضحة بعمق التجربة الفنية لدى الشاعر ، وقدرته على تجاوز التعبير البسيط في إرسال المعنى ، إلى التعبير الذي يحتاج إلى بذل أقصى ما لديه من وعي وثقافة ، ليرتقي بالمتلقي إلى هذا المستوى الذي يجعل النص أمامه حلقة فكر ، تندمج فيها الأحاسيس والمشاعر الإنسانية متجاوزة حدود الزمان والمكان .

هوامش البحث

(١) العيد، يمنى (حكمت صباغ الخطيب): في معرفة النص الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٥ ، ص ١٢ .

(٢) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد ١٦٤ - الكويت ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م، ص ٢٣٣ .

(٣) المرجع السابق، ص ٢٥١ .

(٤) المرجع السابق، ص ٩٣ .

(٥) الطريسي، أحمد: تحليل الخطاب الشعري، من كتاب قضايا المنهج في اللغة والأدب ط دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب - الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، ص ٨٠ .

(٦) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد ١٩٦٣، ص ١٢٢ .

(٧) عبد الله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، ط دار المعارف - مصر ، ص ١٤٨ .

(٨) عصفور، جابر أحمد: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٤، ص ٢٧٢ .

(٩) مكلبش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضرا الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، ط دار اليقظة العربية – بيروت . ص ٧٧ .

(١٠) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر بدعم من جامعة اليرموك، إربد – الأردن، الطبعة الأولى ١٩٨٠، ص ١٤٥,٢

(١١) الطريسي / أحمد: تحليل الخطاب الشعري ، ص ٨٠ .

(١٢) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة: نقد الشعر، ص ١٢٣ .

(١٣) انظر ديوان امرئ القيس، ط دار صادر، ص ٤٦، ٥٥، ٥٦ ، ٥٧ .

(١٤) ابن جعفر، قدامه: نقد الشعر، ص١٢٢ .

(١٥) طاليس، أرسطو: فن الشعر، تحقيق الدكتور شكري عياد، ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م، ص ١٢٨ .

(١٦) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، ط دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الثانية ١٤٠١هـ – ١٩٨١م، ص ١٤٧ .

(١٧) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان ، تعليق وإيضاح وتنقيح الأستاذ محمد عبد العزيز النجار، ط مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م ص ٣٧٦ .

(١٨) درو، اليزابيت: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش ط منشورات مكتبة منيمنة – بيروت ، ص ٥٩ .

(١٩) عودة ، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، رسالة دكتوراه، مخطوط كلية الآداب – جامعة القاهرة ١٩٨٧م، ص ١١٥ .

(٢٠) ديوانه، ط دار صادر بيروت، دون تاريخ، ص ٤٨ .

(٢١) ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي، ديوانه، حققه وقدم له الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ط مؤسسة الإيمان، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، ١٤٠٢هـ، البيتان ٦،٧، ص٧٢٠، ٧٢١.

(٢٢) ذو الرمة، ديوانه، البيت٣٥، ص١١١١ .

(٢٣) ديوانه، البيت ٦٥، ص ٨١٨ .

(٢٤) ديوانه، البيت ٣، ص ٥٦١ .

(٢٥) ديوانه، البيت ٢٢، ص ٥٧٥ .

(٢٦) ديوانه، البيت ٢٩، ١٧٢٤ .

(٢٧) ابن ثور الهلالي، حميد: ديوانه، صنفه الأستاذ عبد العزيز الميمني، ط الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٣٧١هـ – ١٩١٥م، ص ٣٩، ٤٠ .

(٢٨) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٨٤، ص ٣٠٣، ٣٠٤ .

(٢٩) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة – القاهرة، ص ٣٩٦ .

(٣٠) درويش، محمود: أحد عشر كوكبا، ط دار الجديد – بيروت، الطبعة الثالثه، ص ٧٧ .

(٣١) درويش: أحد عشر كوكبا، ص٧٧ .

(٣٢) درويش: أحد عشر كوكبا، ص ٨٢، ٨٣ .

(٣٣) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٣٣٠ .

(٣٤) المرجع السابق، ص ٣١٧

(٣٥) المرجع السابق، ص ٢٩٧

(٣٦) السياب: بدر شاكر: أنشودة المطر، ط منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت ١٩٦٩،

(٣٧) السياب: أنشودة المطر، ص ٨٨.

(٣٨) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية، ص ٢٩٢ .

(٣٩) السياب: أنشودة المطر، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

(٤٠) العظمة، نذير: الحركة التموزية في الشعر ، وتأثير تي - إس - إليوت في السياب، ترجمة: سامي محمد، الأقلام العدد الأول - السنة العشرون كانون الثاني ١٩٨٥، ص٧.